

« Un stylo à trois plumes : entrevue avec Jean Ricardou »

Louise Milot, Frances Fortier et Robert Dion

Urgences, n° 31, 1991, p. 101-105.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/025639ar>

DOI: 10.7202/025639ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Un stylo à trois plumes

Louise Milot, Frances Fortier et Robert Dion

Cette entrevue, accordée en 1985 par Jean Ricardou, est ici publiée telle quelle. L'on a seulement ajouté, en note, l'indication bibliographique des travaux mentionnés parus depuis.

1. Vous êtes venu au Québec à l'invitation de l'UQAC (Université du Québec à Chicoutimi) où vous avez dirigé un séminaire de création littéraire. Avez-vous trouvé des groupes qui partageaient votre conception de l'écriture et de l'enseignement de l'écriture? Pouvez-vous situer, dans votre cheminement de romancier-théoricien, l'intérêt — de plus en plus grand semble-t-il — que vous portez à cet enseignement?

Le séminaire que j'ai dirigé à Chicoutimi avait pour exact objet *L'écriture: pratique, théorie, didactique*. En effet, mes travaux m'ont conduit à récuser les deux idéologies, adverses mais complices, qui, aujourd'hui encore, en ces domaines, dominent largement la pensée: celle de l'*expression* (qui, dans son précepte, suppose la préalable présence d'un quelque chose à dire et sa manifestation sincère) et celle de la *création* (qui, dans son système, présume une aptitude quasiment divine à faire advenir quelque chose à partir de rien). Si, autrefois, dans *Problèmes du nouveau roman*¹, j'ai mobilisé la contradiction de la seconde et de la première, assez vite, depuis *Pour une théorie du nouveau roman*², j'ai excédé ce dilemme du « tout ou rien avant l'acte d'écrire » en optant pour le modeste principe de production, qui considère la transformation réglée d'un matériau de base.

Avec cette position, il est possible d'*écrire* (je l'ai « prouvé »... en écrivant), de *théoriser* (car ce travail peut s'analyser, pour beaucoup, en opérations intelligibles), et d'*enseigner* (parce que, sitôt qu'une activité passe du mystérieux à l'opérateur, il devient possible de l'apprendre). En un sens, mon activité d'écrivain est, depuis longtemps, tout à la fois celle d'un *praticien-théoricien-didacticien*, même si l'ensemble n'est

1 *Problèmes du nouveau roman*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, 1967.

2 *Pour une théorie du nouveau roman*, coll. « Tel Quel », 1971.

apparu que dans une succession: d'abord des romans, puis l'apport d'ouvrages théoriques, enfin l'ajout d'études didactiques³. Or cette séquence n'est pas indifférente: elle marque le degré des résistances à réduire. Qu'un écrivain produise des ouvrages qui sortent un peu de l'ordinaire, passe. Qu'il se risque aussi à théoriser, hélas. Mais qu'il s'avise de surcroît à enseigner méthodiquement l'écriture, holà! Et, cette croissante répugnance, je la comprends bien: les *ateliers d'écriture*, du moins ceux que je préconise, sont d'efficaces machines à faire choir les idées reçues en matière de littérature. C'est la raison pour laquelle j'ai retenu ce sujet, en effet, pour mes recherches actuelles, notamment celles qui ont lieu, l'été, au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle⁴, et celles que je mène depuis l'année dernière au Collège international de philosophie⁵.

Ce que j'ai rencontré à Chicoutimi? C'est, dans un lieu favorable où bon nombre de professeurs connaissent mes ouvrages de très près, des étudiantes et des étudiants disposés à faire l'expérience d'un effort assidu dans cette perspective. Je n'en demande jamais plus. Le reste? Un éventuel partage de mes idées en ce domaine? Voilà qui ne saurait être autre chose qu'une conséquence: celle d'un travail réussi à quelques-uns.

2. Dans «*La fiction à mesure*»⁶ vous expliquez notamment, au moyen de la notion de «*surdétermination textuelle*», comment vous avez écrit *La prise de Constantinople*⁷. Aujourd'hui, vous parlez plutôt en termes de «*programmation*», «*paraprogrammation*» et «*transprogrammation*». S'agit-il d'une nouvelle façon de travailler ou d'une nouvelle façon de formaliser le travail?

Ce que j'ai présenté, d'abord de façon succincte⁸, en 1971, puis de manière détaillée, en 1978, dans l'ouvrage que vous évoquez, sous le nom de «*surdétermination textuelle*», c'est le principe de constitution de toute structure textuelle: le fait

3 «Écrire en classe», par exemple, dans *Pratiques*, Metz, n° 20, 1978. Pour tous renseignements: 8, rue du Patural, 57000 Metz.

4 Pour tous renseignements: CCIC, 27, rue de Boulainvilliers, 75016 Paris.

5 Pour tous renseignements: CIP, 1, rue Descartes, 75005 Paris.

6 *Nouveaux problèmes du roman*, coll. «Poétique», Seuil, 1978, p. 244-351.

7 *La prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965.

8 «Naissance d'une fiction», dans *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, tome 2, *Pratiques*, coll. «10/18», Paris, UGÉ, 1972, p. 379-392.

qu'un élément textualisé, ce que j'appelle un *textogramme*, se reconnaît à ce qu'il appartient toujours à l'écrit pour au moins deux raisons : celle qui l'inscrit dans la ligne, celle qui le relie à tel autre lieu, lointain ou proche, de cet écrit. Un mot à la rime, par exemple, est, évidemment, un *textogramme* élémentaire.

Les concepts de programmation, rétroprogrammation, paraprogrammation, transprogrammation (il y en a huit de ce genre...) analysent, pour leur part, non plus une *structure* (celle de texte) mais un *procès* (celui d'écriture).

Ce nouveau lexique trahit donc, non pas une autre façon de travailler, mais un approfondissement, sur l'un de ses registres, d'une théorie cohérente du texte et de l'écriture.

3. Enseigner, jusqu'à un certain point, c'est «former». Or vous dénoncez tout un ensemble de formations-déformations, disons, traditionnelles. Quelle est alors votre attitude à l'égard de la «formation» que vous-même proposez inévitablement ?

Les conceptions traditionnelles reposent sur la *division sociale d'une activité dont les trois phases sont en fait associées*. Aux uns, la pratique (les écrivains); à d'autres, la théorie (au mieux, les universitaires, avec leurs articles); à d'autres, l'enseignement (au mieux, les instituteurs, avec les rédactions). Ce que je propose c'est le *remembrement opératoire d'un travail socialement parcellisé*.

4. À tort ou à raison, nous vous identifions encore au «nouveau roman». Tous ces romanciers des années 1970, ceux du colloque de Cerisy, par exemple, les lisez-vous, êtes-vous resté en contact avec eux ? En dépit des divergences normales, considérez-vous qu'il y a fidélité à une sorte de projet collectif ?

Dans un petit ouvrage venu à son heure⁹, j'ai montré que le nouveau roman avait, non pas un projet collectif, mais une *stratégie* (la systématique mise en cause du récit) et des *tactiques* (le récit excessif, le récit abymé, le récit dégénéré, le récit avarié, le récit transmuté, le récit enlisé) *en commun*.

Cette analyse permet de comprendre, dans l'ensemble, ce que les écrivains de ce mouvement ont continué d'écrire. Plusieurs d'entre eux, cependant (R. Pinget, A. Robbe-Grillet,

9 *Le nouveau roman*, coll. «Écrivains de toujours», Seuil, 1973.

N. Sarraute, C. Simon), lors d'un colloque tenu en 1982, à New York, en sont venus à prendre ombrage, semble-t-il, tardivement, de cette rigoureuse lumière jetée sur ces aspects communs de nos travaux. Cette réaction semi-collective sera éclairée, à son tour, dans un des chapitres de mon prochain ouvrage théorique¹⁰.

5. D'ici, il est difficile de saisir ce qu'est, actuellement, l'avant-garde française. Vous apparaît-elle déterminante dans la vie littéraire contemporaine? Vous-même, croyez-vous possible qu'un groupe — peut-être ce groupe existe-t-il déjà — puisse avoir un impact comparable à celui du nouveau roman à l'époque?

Je ne parlerai pas d'avant-garde: c'est une notion problématique en ce qu'elle cautionne, sous la forme quasiment d'un genre, parfois certaines outrances vraiment trop hâtives. Mais vous me demandez s'il existe un groupe comparable à ce que fut jadis le nouveau roman. Je ne le pense pas. Je ne crois pas non plus qu'il faille chercher quelque chose de ce genre. Une éventuelle nouveauté, elle ne saurait guère trop ressembler à une nouveauté ancienne. C'est plutôt du côté des distinctions qu'il faut chercher. Je pense donc à la jeune revue *Conséquences*¹¹. Même si la réussite n'est pas à tout coup acquise, voilà des écrivains pour lesquels la pensée est une affaire de rigueur, et le style nullement un vain mot. C'est donc très volontiers que je signale, à celles ou à ceux qui accorderaient quelque crédit à mes propos, ces écrivains appliqués qui œuvrent sans tapage. L'avenir, peut-être, se fera notamment de ce côté.

6. Depuis le colloque de Cerisy sur la «littérature québécoise d'aujourd'hui», en 1980, êtes-vous resté en contact avec certains écrivains québécois de la «modernité»?

J'ai eu certes l'occasion de revoir depuis, et cela avec plaisir, quelques-uns des écrivains québécois rencontrés au cours de ce colloque. D'une façon plus générale, je dirai ceci: la stérile idéologie régnante en matière de littérature est internationale (outre les lectures, maints voyages m'ont

10 Cette étude, «Les raisons de l'ensemble», a été finalement incluse dans la nouvelle édition, réécrite et complétée, de *Le nouveau roman*, coll. «Points», Seuil, 1990.

11 Pour tous renseignements: *Conséquences*, 10, rue du Château d'Eau, 75010 Paris.

permis de le vérifier). C'est donc de façon *internationale*, fût-ce par minuscules groupes çà et là, qu'il convient de la battre en brèche.

7. De même que vous n'opposez pas « lecture » et « écriture », vous ne semblez pas opposer, pour garder ce vocabulaire, « enseignement » et « créations » (ce que font beaucoup de professeurs ou de créateurs). Pourtant, votre dernier ouvrage de « pure fiction » remonte à loin. Dans vos projets actuels, qu'est-ce qui est le plus important pour vous ?

Au sens strict, mon dernier ouvrage dit de fiction remonte à loin, en effet¹². Mais mon livre le plus récent¹³ lui fait la part belle, puisque, pour parler vite, il est un tissage de fiction, de théorie, et même, en un sens, de didactique. Il suffit de regarder un peu sa couverture, déjà, pour s'en apercevoir...

Et l'on ne sera pas surpris que je travaille actuellement au moins à trois livres: un recueil de fictions brèves¹⁴, un volume de théorie consacré au texte¹⁵, une étude sur l'enseignement de l'écriture¹⁶. L'écrivain, à mon sens, aujourd'hui doit disposer d'un stylo à trois plumes.

12 *Révolutions minuscules*, Paris, Gallimard, 1971.

13 *Le théâtre des métamorphoses*, coll. « Fiction & Cie », Seuil, 1982.

14 *La cathédrale de Sens*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1988. Pour tous renseignements: 7, rue Taclet, 75020 Paris.

15 Ce travail est divulgué, depuis 1987, sous le titre « Éléments de textique », dans *Conséquences*. Voir les n^{os} 11, 12, 13 et 14/15.

16 Un chapitre de cette étude, « Deviens, lecteur, le scripteur que tu es », consacré à un « perfectionnement » de la description du gâteau de noces dans *Madame Bovary*, est publié dans *Pratiques*, n^o 67, 1990.